

ARQUITECTURA EN EXPOSICIÓN

*14^a. BIENAL DE ARQUITECTURA
DE VENEZIA*

PATRICIA ABELLA MARÍA JOSEFINA CARRAU

PATRICIA ABELLA

Arquitecta. Facultad de Arquitectura. Universidad ORT Uruguay. Arquitecta en Dovat Arquitectos.
Actividad profesional independiente.

MARÍA JOSEFINA CARRAU

Arquitecta. Facultad de Arquitectura. Universidad ORT Uruguay. Arquitecta en WSW.
Actividad profesional independiente.

RESUMEN

ABSTRACT

La arquitectura en su vocación de arte cívico ha sentido la necesidad de educar a las masas en el entendimiento de determinados lenguajes, encontrando en los recintos expositivos el ámbito más propicio para la difusión de conocimiento. Las exposiciones de arquitectura se han convertido en un evento eficaz para el ejercicio de la pedagogía de masas. Desde las primeras exposiciones universales hasta la creación de los grandes museos y centros culturales, como los archiconocidos MoMA en Nueva York y el Centro Pompidou en París, la arquitectura ha logrado introducirse en los medios de comunicación masivos junto al resto de las disciplinas artísticas. La Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia es actualmente una de las instituciones más prestigiosas en cuanto a la difusión y promoción de la arquitectura contemporánea.

Palabras clave: Bienal de Venecia, Rem Koolhaas, exposiciones de arquitectura, espacio basura, arquitectura contemporánea.

ABSTRACT

Architecture as a civic art has had the need of educating the masses in the understanding of certain languages, finding the exhibition spaces as the most favorable scopes for the diffusion of knowledge. Architecture exhibitions have become an effective event for the pedagogy of masses. From the first Universal Expositions to the emergence of the main museums and cultural centers, as the well-known MoMA in New York City and Pompidou Centre in Paris, architecture has achieved getting in massive communication media along with other artistic disciplines. The Venice Biennale of Architecture is nowadays one of the most prestigious institutions regarding the diffusion and promotion of contemporary architecture.

Keywords: Venice Biennale, Rem Koolhaas, Architecture exhibitions, junkspace, Contemporary architecture.

INTRODUCCIÓN

En el año 2014 se celebró la 14^a. edición de la Bienal de Venecia, a cargo del arquitecto Rem Koolhaas. Koolhaas actualmente encabeza la lista de los arquitectos más reconocidos a nivel internacional no solo por su obra construida sino también por sus aportes teóricos, por lo general polémicos, referidos en su mayoría al mundo contemporáneo, la globalización y el consumismo. Esta muestra ha sido una de las más relevantes en la historia de las bienales de arquitectura de Venecia, ya que se ha enfocado en los problemas que hacen que hoy en día la arquitectura se encuentre pasando por un momento crítico. Rem Koolhaas pretende dar un cierre a un proceso que había comenzado con la arquitectura moderna. Esta muestra abarca temas tan amplios como la modificación que la imagen de la ciudad ha sufrido por el proceso de modernización, hasta el análisis aislado de los elementos que han conformado la arquitectura desde sus orígenes. Esta bienal, al igual que la inaugurada por Portoghesi en 1980, se crea en un momento en que el mundo está pasando por una etapa de cambios económicos, sociales y culturales en los que se vuelve a cuestionar el rol de la arquitectura en la sociedad. Ambos curadores pretenden anticipar el futuro de la disciplina. Entre estas dos exposiciones en particular se crea un proceso definido por las características de la globalización, que trae consigo una serie de grandes transformaciones que afectan a la sociedad, la economía, la cultura y las dinámicas de la ciudad y la arquitectura.

La Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia enfrenta los mismos problemas que otros gran-

des recintos expositivos: conectar al público con la muestra. La arquitectura es un arte difícil de exponer dado que es prácticamente imposible exhibir una pieza a escala real, se debe recurrir a otros recursos, como modelos a escala, esquemas, plantas, imágenes que necesitan de un aprendizaje previo por parte del público que permita su comprensión. Crear un público y educarlo, hacer que los productos más elaborados del mundo intelectual trasciendan el círculo de conocedores y especialistas para convertirse en material de consumo popular, parecen haber sido algunos de los límites que la arquitectura intentó trascender obsesivamente, al menos desde los inicios del mundo moderno. Más allá de los edificios del Estado y los grandes espacios abiertos que como grandes escenografías buscaron transmitir la imagen del orden deseado, la arquitectura parece haber encontrado su espacio más adecuado para el ejercicio de la pedagogía de masas en el recinto acotado de las muestras y exposiciones. Primero fue entre las máquinas, objetos exóticos y toda la acumulación de otras extravagancias innovadoras para la época, exhibidas en las grandes exposiciones universales. Después fue en comunidades ideales, como las de Darmstadt, el Museo Folkwang de Oosthaus, la propia Bauhaus de Dessau, los barrios experimentales de la Weissenhof de Stuttgart o Viena y, por último, con la entrada triunfal a los grandes museos y centros culturales –desde el MoMA hasta el Pompidou– y a las páginas de semanarios y revistas no especializadas, que la arquitectura logró inscribirse en los circuitos de divulgación junto a las otras disciplinas artísticas.

A raíz de la apertura de las instituciones anteriormente mencionadas, las exposiciones de arquitectura cobra-

ron más relevancia como vehículo de comunicación; también la figura del curador, del crítico o autor que elige un tema parcial y construye un enfoque particular pasó definitivamente al primer plano. La diferencia que ha generado la introducción de la nueva figura del curador con respecto a los viejos museos enciclopédicos es la forma de elegir y estructurar el contenido en exposiciones ordenadas, en las que el consumidor es provisto de una guía y un método específico de contemplar lo expuesto. La labor del curador consiste en educar a los visitantes en cómo debe ser vista la obra de arte; para esto crea guías, folletos, catálogos que explican cómo apreciar las exhibiciones.

La Bienal de Arquitectura de Venecia no solo es una de las más grandes, con sus 10.000 m² de área expositiva, sino también una de las pocas que logran conjugar una problemática específica con soluciones arquitectónicas de todas partes del mundo. El rol del curador ha influido de forma notable en la construcción del discurso de la exhibición, desde la inauguración de la polémica *Presenza del passato* hasta la reciente muestra *Fundamentals*, dedicada fundamentalmente a la investigación del curador Rem Koolhaas.

Esta última exhibición estaba organizada en tres partes: «Absorbing Modernity 1914-2014», desarrollada en los jardines; «Elements of Architecture», ocupando el pabellón central, y «Monditalia», que tenía lugar en la Cordelería del Arsenal. Lo más destacado de la configuración de la muestra fue el hecho de que el curador logró organizar por primera vez en la historia de la Bienal de Venecia una muestra unificada en la cual las tres partes de la exposición se complementaban para conformar lo

que serían los *fundamentals*. Normalmente los jardines estaban mucho más desligados de la exhibición central, y las temáticas expuestas en los pabellones nacionales tenían un grado de independencia que en muchas ocasiones generaba una desconexión con respecto al marco del evento, al punto que llegó a cuestionarse la relevancia de los pabellones nacionales y se evaluó eliminarlos de futuras muestras.

En el caso particular de Koolhaas, el curador vio los pabellones como una oportunidad de generar una visión universal del rol de la arquitectura durante todo un siglo que, entre muchas otras cosas, se vio azotado por las guerras mundiales, movimientos de independencia latinoamericanos, guerras étnicas y religiosas y movimientos por los derechos civiles. La meta que se planteó el arquitecto no fue sencilla, debía persuadir a todos los países que se presentaban de preparar algo coherente e interconectado entre sí. Para lograr esto se necesitaba coordinar de cierta forma las comisiones de todos los países que se presentarían.

La directiva de la Bienal de Venecia no aceptó hacerse cargo de dicha coordinación, debido a que nunca creyó que efectivamente se pudiera llegar a un consenso entre todas las comisiones. Koolhaas, sin embargo, estaba convencido de lo que quería mostrar, por lo que OMA y AMO se hicieron cargo de crear una plataforma para compartir información y brindar ayuda a las comisiones nacionales que lo requirieran. El resultado fue más favorable de lo que se esperaba, estuvieron en contacto con alrededor de 60 comisiones de las 66 que se presentaron en total; 11 de ellas lo hacían por primera vez, como Irán, Marruecos, Costa Rica y Mozambique.

O1.

PÁGINA OPUESTA

**Biblioteca de estudios elementales
históricos de arquitectura.**

Elementos de arquitectura.

IMAGEN: © NICO SAIEH

LA MODERNIDAD DE KOOLHAAS

El curador usa la palabra «modernidad» para definir el conjunto de posiciones y circunstancias que cambiaron los parámetros establecidos durante el período 1914-2014. Jencks critica el hecho de que el término «modernismo» se sustituye en la muestra por el término «modernización» para describir la respuesta artística a las nuevas circunstancias (Jencks & Koolhaas, 2014).

La modernidad, en el sentido amplio de la palabra, ha cambiado cómo se vive el mundo, las relaciones entre países y personas, la calidad de vida y, por supuesto, la arquitectura. La globalización ha ido diluyendo las distintas identidades locales para sustituirlas por una en la que se identifiquen todos, sin hacer diferencia de cultura o religión. Como consecuencia de esto, la ciudad ha mutado, ha cambiado su ADN y ya no se representa como la imagen ideal de la ciudad romántica. Si volvemos al primer capítulo, la ciudad contemporánea es un concepto alejado de lo que en 1980 Portoghesi mostraba como la ciudad ideal. La Strada Novissima representaba un concepto de ciudad nostálgica, casi romántica, vacía y calma con la arquitectura como protagonista, como un cuadro de Giorgio de Chirico. ¿Qué había detrás de esas fachadas ordenadas por Portoghesi y diseñadas por la elite de los arquitectos de aquel momento? No se sabía, nunca se supo ni siquiera a qué tipología correspondían las fachadas, podrían haber sido viviendas, bancos, edificios públicos, pero no era el objetivo, porque para Portoghesi la ciudad era la imagen y el lenguaje, no el contenido.

La imagen de ciudad que muestra Koolhaas es distinta debido a que ha ido transformándose. Lo cotidiano,

las rutinas diarias, la familia tipo, las dinámicas de la sociedad, todo ha cambiado y sigue en cambio constante. Ahora la ciudad se acerca cada vez más a la ciudad genérica de Koolhaas, la hilera de fachadas se sustituye por grandes espacios atestados de objetos y gente, gente que ahora podría ser de cualquier parte, la mezcla de culturas diluye la identidad local. «Absorbing Modernity» narra la historia del proceso de cómo se modificó la ciudad y la arquitectura.

El curador demuestra que la ciudad ha dejado de ser una escenografía para convertirse en un contenedor continuo y congestionado en el que los hechos ocurren en distintas dimensiones paralelas, los ejércitos de personas que reparan, montan, agregan y acondicionan, siempre en un segundo plano. También está la existencia de una vida paralela en el ciberespacio, la cual ha sustituido gran parte del espacio público. Hoy en día la tecnología ha llegado casi a sustituir parte de la ciudad, encuentros, reuniones, intercambios, charlas, todo puede hacerse en el ciberespacio. La arquitectura ya no existe, solo los elementos que acondicionan y dan continuidad a la ciudad (Koolhaas, 2006).

Al contrario de lo que a priori puede parecer, la exhibición es optimista con respecto al futuro de la arquitectura, se trata de concientizar sobre el pasado, de proveer de ideas al futuro. La arquitectura del presente ha perdido contenido pero la exhibición en los jardines muestra que no siempre fue así, que la arquitectura moderna era significativa más allá de su universalidad, los arquitectos deben superar la crisis de mediocridad del presente para volver a hacer arquitectura (Peterman, 2014).

Los pabellones cuentan esta historia por episodios: Rumania muestra cuando las grandes industrias irrum-



corridor

L'ARCHITECTURE
DANS LE SUD-OUEST DE LA FRANCE
ET DANS LA RÉGION DE
LA GUYANE
LEDoux
L'ÉDITION

The Seven
Lamps of
Architecture



02.

02.

© REM KOOLHAAS.

IMAGEN: CORTESÍA DE LA BIENAL DE VENECIA

03 y 04

Elementos de arquitectura.

IMAGEN: © NICO SAIEH

pen en la trama urbana, Finlandia centra parte de la exhibición en el proceso de estandarización; por otra parte, varios países europeos exponen los bloques de viviendas que alojaron a miles de familias desahuciadas después de las guerras, mientras que los países africanos exhiben los procesos de adaptación a los modelos importados dependiendo de las distintas realidades de sus países. Los pabellones de Polonia y Kuwait se preocuparon por recordar partes de la historia que parecen haber sido olvidadas en la crisis que se está viviendo en el mundo.

Esta visión de la ciudad de Rem Koolhaas está muy influenciada por los trabajos de los grupos italianos Archizoom y Superstudio, a los cuales fue muy cercano durante la década del 60. Ambos grupos pertenecían a la llamada arquitectura radical. El Monumento Continuo es uno de los proyectos radicales creados por Superstudio, y consiste en una fuerte crítica al planeamiento urbano moderno y una de las referencias gráficas que utiliza Koolhaas en su proyecto Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. Este tipo de arquitectura consistía en la crítica social desde la disciplina. Cristiano Toraldo di Francia, integrante de Superstudio, explica en qué consistía este movimiento: «La arquitectura radical, [...] parte de un análisis estructural de las relaciones entre la sociedad y la cultura, lo que conduce a una disolución crítica de la arquitectura como institución y del papel del intelectual como productor de modelos, re-

velando, al mismo tiempo, las contradicciones y ambigüedades que constituían la base del Movimiento Moderno» (Consejería de Cultura de Andalucía, 2003, p. 154).

Existe una estrecha relación entre la No-Stop City de Archizoom y el ensayo *El espacio basura*, escrito por Koolhaas en 2002. El arquitecto holandés lleva a la teoría los expresivos gráficos creados por el grupo de arquitectos florentinos cuando explica la forma en que la arquitectura va a desaparecer a favor de un espacio interior continuo y acondicionado. Estas visiones distópicas de los radicales italianos y Koolhaas tienen en común que se basan en la máxima expresión de la vida moderna y en un consumismo triunfante. Estas ideas están presentes también en la bienal, ya que como explica Koolhaas en una entrevista para la revista *Volume*, la exhibición es acerca de todo el proceso de modernización, tomando como eje la muestra «Absorbing Modernity» en los jardines (2014, p. 6).

LOS ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA

«Elements» fue el título que el curador puso a la muestra principal desarrollada en la nave del Arsenal. Según Koolhaas, las bienales anteriores miraban la arquitectura como un todo e incluían el contexto político y socioeconómico, lo que interesaba era la imagen completa, no los



03.



04.

detalles. El curador, por el contrario, está interesado en ver las partes por separado, los elementos que han sido usados por los arquitectos desde siempre (2014, p. 196).

La conexión con el proceso de modernización del que hablábamos y la evolución de estos elementos se aprecian desde el comienzo con un guiño a la No-Stop City de Archizoom, con la primera perspectiva que se tiene de la sala que da comienzo a la muestra. Esta primera sección, dedicada al cielorraso, al ser vista desde el acceso tiene un parecido innegable con una de las imágenes creadas por el grupo liderado por Andrea Branzi para representar la No-Stop City. Esta similitud no es coincidencia, sino que anuncia que la temática de esta sección de la bienal va a estar relacionada con la problemática del espacio basura.

A partir de esta idea, la muestra está dividida en 16 partes. La sala introductoria reunía gran parte de la investigación que OMA y AMO habían llevado a cabo junto con la Escuela de Diseño de Harvard. En esta sala se expusieron escenas de películas, cortos comerciales, textos, diagramas y esquemas varios en los que los protagonistas eran estos elementos y sus funciones y se mostraban su evolución y desarrollo. En el centro de la sala, ocupando una posición privilegiada, se había colocado una gran mesa en la que se exhibían libros de Vitruvio, Viollet le Duc, entre otros teóricos de arquitectura.

En la exposición del cielorraso, y haciendo gala de la ironía característica de OMA/AMO en sus exposiciones y publicaciones de todo tipo, se ha permitido entrever, a través de la parte incompleta de la estructura colocada para el acondicionamiento, el cielorraso original de la habitación decorado con un fresco creado por Galileo Chini en 1909, el cual ha sido restaurado para el evento. Esta sala se conecta con la sala introductoria, donde cada uno puede hacerse una idea de lo que va a encontrar en la exhibición.

La sala dedicada al ascensor contenía una de las particularidades más llamativas de la muestra. En un lado del recinto y acompañado de una serie de dibujos y gráficos que contaban la evolución del ascensor, se encontraba el artefacto que había sacado a los mineros accidentados en agosto de 2010 en Chile. Lo curioso es que este elevador no forma parte de la evolución del elemento, sino que es un objeto en particular, creado con un fin específico y limitado. El resto de los «15 elementos de la arquitectura» se sucedían con la misma lógica ocupando cada uno una sala del Pabellón Central.

De la misma forma, en cada sala se ha reunido una cantidad de información tal que resulta casi inabarcable en el tiempo previsto para la exposición. Sin un relato aparente, el exceso de documentación acumulada en cada una de las secciones no permite una lectura lógica y completa de toda la muestra; sin embargo, este tipo de lectura no



05.

05.

Elementos de arquitectura.

IMAGEN: © NICO SAIEH

06 y 07.

Exposición: La aldea feliz.

Pabellón de Uruguay en la Bienal de Venecia 2014.

IMAGEN: © NICO SAIEH

era la que el curador buscaba generar. La muestra curada por Koolhaas estaba pensada de una forma similar a como diseñó los libros *S*, *M*, *L*, *XL* y *Content*. La lógica de agrupación del contenido no se pensó para que este fuera leído de forma ordenada y asimilar un tipo de conocimiento, sino que es una especie de enciclopedia o una suerte de espejo donde se muestra una extensa gama de información para que el visitante pueda, según sus características y conocimiento, generar su propia lectura. En este manejo de información también se pierden los límites entre los conceptos de modernidad, modernización y modernismo, problema que se repite a lo largo de toda la muestra. Koolhaas no cree que esto sea un obstáculo para la comprensión del mensaje y opina que en retrospectiva las tres M se vieron reforzadas por los pabellones nacionales (Jencks & Koolhaas, 2014).

La acumulación de contenido teórico que se veía en la exhibición generaba una multiplicidad de interpretaciones que lo relacionaban con varias corrientes de pensamiento, desde el metabolismo japonés hasta el regionalismo crítico, pasando incluso por el *ad hocismo* explicado por Jencks (Jencks & Koolhaas, 2014). Quizás todas estas visiones variadas no solo hayan sido tenidas en cuenta por el equipo curatorial sino que es muy probable que uno de los objetivos de la forma en la que estaba ordenada la muestra fuera justamente permitir

las distintas lecturas, dependiendo del contexto y el observador, como alguien que se mira en un espejo.

Al buscar entre los últimos trabajos teóricos del curador holandés se encuentra una conexión estrecha con sus escritos sobre el espacio basura. Es exactamente esto lo que se plantea en la exhibición, la forma en que el espacio basura ha evolucionado y condicionado a la arquitectura.

En el texto publicado por la editorial Gustavo Gili en junio de 2002 el arquitecto identifica como componente intrínseco del espacio basura cualquier elemento cuya función sea acondicionar y dar continuidad. Mirando la muestra a través de este concepto y otras consideraciones realizadas anteriormente acerca del espacio basura, se podría interpretar la exhibición como un desmembramiento del concepto descrito por Koolhaas. Esta segregación permite estudiar por separado cómo han evolucionado cada uno de estos elementos y en qué sentido va a continuar su desarrollo, ya que, como le comenta Koolhaas a Jencks (2014) durante la entrevista mencionada anteriormente, se niega a aceptar la premisa de que todo se vuelve más ligero, cuando en la muestra queda en evidencia que algunos componentes se vuelven cada vez más pesados. Esta pesadez a la que el curador hace referencia, entendemos que está relacionada no solo con el peso en kilogramos del elemento, sino con el papel que juega en el espacio, cada



06.



07.

vez más imprescindible, forzando a la arquitectura a torcer en una dirección: «Si la arquitectura separa los edificios, el aire acondicionado los une. El aire acondicionado ha impuesto regímenes mutantes de organización y coexistencia que la arquitectura ya no puede seguir» (Koolhaas, 2008, pp. 8 y 9).

URUGUAY ABSORBIENDO LA MODERNIDAD

«Absorbing Modernity 1914-2014» no se trata de una reivindicación de la modernidad, sino de la historia de cómo cada país lidió con ese proceso y en qué posición quedó la identidad local frente a la avalancha globalizadora. Según Koolhaas esta historia puede ser contada sin necesidad de nombrar ningún arquitecto, sino que la propia arquitectura va a ir guiando la historia (2014, p. 22).

En este contexto Uruguay demostró tener un rico patrimonio arquitectónico enviando a la Bienal de Arquitectura la muestra titulada *La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, a cargo de los curadores Emilio Nisioviccia, Martín Craciun, Jorge Gambini, Santiago Medero, Mary Méndez y Jorge Nudelman. La muestra, así como el catálogo, con un título metafórico y con cierto carácter romántico, reúnen un conjunto de episodios concretos arquitectónicos a lo

largo de un período de cien años, que pretenden recorrer el proceso de modernización en Uruguay.

El título cuidadosamente elegido para la muestra, *La aldea feliz*, refiere al proyecto teórico realizado a lo largo de su vida por el arquitecto Mauricio Cravotto. Su proyecto consistía en plantearse qué forma de vida se debía adoptar en un territorio como el nuestro, y por lo tanto cómo la arquitectura respondería a esto; su línea de pensamiento rechazaba la metrópoli y valorizaba el contacto con la naturaleza. Cravotto, junto a varios actores del escenario arquitectónico uruguayo de ese momento, llevaron a lo largo de esos años el sueño utópico de un país, un sueño de modernización, siendo la arquitectura el medio para contribuir a una felicidad colectiva, a esa «aldea feliz».

En este proceso de modernización aparecen, además de Mauricio Cravotto, varias figuras protagónicas que pretenden colocar a Uruguay en la vanguardia arquitectónica, y que son algunos de los autores de los diferentes episodios de la muestra: Carlos Surraco, Mario Payssé Reyes, Carlos Gómez Gavazzo, Julio Vilamajó, Raúl Sichero, Luis García Pardo, Eladio Dieste, Juan Antonio Scasso, Román Fresnedo Siri, entre otros. Durante ese período cargado de optimismo, este conjunto de arquitectos se dedicó a generar una reelaboración regionalista de la modernidad que ya había aparecido en otras partes del mundo, llevando a



08.

08, 09 y 10.

Exposición: La aldea feliz.

Pabellón de Uruguay en la Bienal de Venecia 2014.

IMAGEN: © NICO SAIKH

cabo una serie de experiencias fructíferas, así como también muchas veces condenadas al fracaso.

El catálogo de la muestra recorre 16 de estas experiencias que se organizan en cierto período, siendo sus dos extremos, el primer episodio y el último, casos particulares referentes del momento histórico. Comenzando con «Pedagogía viva», los curadores exponen una fuerte renovación pedagógica mostrando dos proyectos principales: Los Parques Escolares, propuestos por el filósofo Carlos Vaz Ferreira, y las escuelas experimentales. Los Parques Escolares no llegaron a materializarse a pesar del entusiasmo que causó en muchos el proyecto. Por otro lado, en la década del 20 aparecieron la Escuela Experimental de Las Piedras y la de Malvín, la última a cargo de Juan Antonio Scasso. Estas se basaban en el método Decroly, algo innovador y alejado del método que se usaba, aunque finalmente las escuelas pasaron a ser parte del sistema tradicional de enseñanza. Lo interesante de este episodio resulta ser la coincidencia de un sistema pedagógico en gran medida anticuado, con la alianza de la nueva generación de arquitectos, una afinidad entre la arquitectura moderna y los nuevos métodos de la pedagogía, que reflejaban un momento en que el optimismo y el progreso estaban en primer lugar.

Por otra parte, el catálogo concluye con el episodio titulado «Laguna Garzón», acerca del ya conocido y controver-

sial puente sobre la laguna Garzón. El tramo de territorio entre la mencionada laguna y la Laguna de Rocha es uno de los pocos espacios de costa uruguaya casi sin urbanizar, y ha sido objeto de grandes discordancias en los últimos años. El emprendimiento Las Garzas Blancas fue el primero en aparecer en este lugar, convirtiendo suelo rural en suelo suburbano, como un proyecto de barrio cerrado, contraponiéndose al loteamiento tradicional existente en los demás balnearios de nuestro país, abiertos a todo el público. Debido a lo complicado del acceso a través de la laguna, que se realizaba con una balsa, se aprueba en 2013 la construcción de un puente diseñado por Rafael Viñoly, desencadenando una serie de disputas y opacando el tema inicial: el uso del suelo.

Estos dos episodios se pueden entender como dos extremos de este proceso de modernización en Uruguay, *La aldea feliz* recorre 100 años a través de diversos episodios que muestran, por un lado, las mayores ambiciones de ese sueño moderno, pero también sus peores angustias (Craciun, y otros, 2014).

CONCLUSIONES

La característica de la 14^a Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia que Rem Koolhaas ha puesto más empeño en destacar es el hecho de que



09.



10.

se trató de una muestra de arquitectura y no de arquitectos. En este aspecto, esta es la única de las bienales de arquitectura que ha tenido éxito. Aunque varios de los curadores de ediciones anteriores se plantearon un objetivo similar, los discursos quedaron enmarcados en las visiones del conjunto de arquitectos más influyentes.

El otro éxito significativo de Koolhaas fue el hecho de que logró no solo la participación de varios países que no habían estado presentes en las bienales previas, sino que hizo que la gran mayoría de los pabellones nacionales se apegaran a un tema específico, y que las tres partes de la bienal trabajaran juntas para construir un discurso unido. Este discurso consistía básicamente en la búsqueda de la respuesta a por qué la arquitectura se encontraba en la situación actual.

Aunque para el curador la parte que conformaba el corazón de la muestra eran los pabellones nacionales, la sección «Elements» fue la que generó mayor impacto en la crítica internacional. Esto se debió en parte a que, como ya mencionamos anteriormente, la lógica de ordenamiento de la información expuesta parecería ser el caos. En nuestra opinión, sin embargo, tomando en cuenta la relación de estos elementos con el concepto analizado de espacio basura, la lógica de ordenamiento es exactamente la misma que adoptan estos elemen-

tos en la arquitectura actual y que Koolhaas describe en su ensayo: la acumulación y la combinación sin sentido.

Con respecto a esta acumulación sin sentido, en una entrevista para la *Architectural Review*, Charles Jencks le señala al curador el hecho de que le ha faltado incluir las reglas de composición que darán una lógica organizativa al repertorio de elementos exhibidos. Koolhaas por su parte le contesta desestimando cualquier dogma compositivo: «Well, I believe in composition, but not “rules”. Because the effect of these developments, that is the evolution of the 15 elements, is to destabilize and deny both the crucial nature of composition and the possibility of rules. New patterns and new models to discover are OK. But new rules? –I do not know. For rules you would need a political and cultural ideology that would be consistent with the whole idea of rules. It is not for nothing that the last 30 years are dedicated to de-regulation. Today there is a technological and societal dogma against rules, as being irrelevant» (2014).

Contrariamente a la respuesta que da Koolhaas, las reglas de composición estaban efectivamente presentes en la muestra. Volviendo a la sala central, notamos nuevamente la enorme mesa ubicada en el centro del espacio, la cual reunía una gran cantidad de los libros de teoría de la arquitectura. Justamente, estos libros de teoría son los manua-



11.

11.

Exposición: La aldea feliz.

Pabellón de Uruguay en la Bienal de Venecia 2014.

IMAGEN: © NICO SAIEH

les que nos dan las pistas de la forma correcta de componer la serie de elementos exhibidos en el resto de la sala: las reglas de composición. La razón por la cual Koolhaas pasa por alto este conjunto de libros en su respuesta a Jencks es porque esta parte de la exposición es un estorbo en el discurso general de la muestra. La característica fundamental del espacio basura es que no hay reglas de composición, sino que se conforma por la yuxtaposición y acumulación de estos elementos. Aunque en cierta forma acumular una pila de libros de teoría de distintas épocas y autores también es una forma de expresar que las reglas de composición pueden ser cualesquiera, el enorme montón de libros desordenados tampoco da respuesta alguna; en definitiva, la composición existe pero no las reglas.

Otro detalle que parecía conspirar contra la lógica del discurso que intentaba transmitir el curador era la presencia de ciertos elementos fetiches que no formaban parte de la historia de estos elementos y que tenían características intrínsecas que los convertían en objetos únicos. Entre estos objetos que mencionamos se encontraban: el ascensor que rescató a los mineros chilenos, los balcones de la Casa Rosada y el Palacio de Buckingham, el inodoro de María Antonieta, o sea elementos con un significado. Si hablamos de fragmentos anónimos que se acumulan para conformar este espacio residual que define el curador, la característica

fundamental para conformar dicho espacio es que carezca de significado, o sea, se está obviando una regla básica de la globalización que es la producción de objetos anónimos, por lo que quizás estos elementos estén sobrando en el discurso. Como explica Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), el mundo moderno y posindustrial, el mismo al que hace referencia el curador, es capaz de deglutir cualquier aura o característica que le dé una simbología o significado a cualquiera de estos elementos, por lo tanto, los artefactos ya mencionados (balcón de la Casa Rosada, ascensor que rescató a mineros, inodoro de María Antonieta, entre otros) están fuera del discurso que el curador quiere construir.

Aunque con ciertas contradicciones dentro del discurso general, Koolhaas parece estar respondiendo a la pregunta que 34 años antes Portoghesi quiso pasar por alto: ¿por qué la arquitectura contemporánea está pasando por un período en el que parece dejar de lado la historia? En 1980 Portoghesi intentó volver a las raíces de la arquitectura sin preguntarse la razón por la cual parecían estar olvidadas, en la Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia del año 2014 Rem Koolhaas encuentra esa razón: el proceso de modernización. ■

RECIBIDO: 30 de octubre de 2014
ACEPTADO: 5 de diciembre de 2014

BIBLIOGRAFÍA

- ARTEMEL, A. (9 de agosto de 2013). «Retrospective: Archizoom And No-Stop City». Recuperado el 19 de febrero de 2015, de Architizer: <http://architizer.com/blog/archizoom-retrospective/>
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D. F. Itaca.
- CHAN, C. (2014). *Learning from Venice*. Log (32), pp. 47-55.
- Consejería de Cultura de Andalucía (2003). «Arquitectura radical». Sevilla. La Imprenta. Comunicación gráfica.
- CRACIUN, M., J. GAMBINI, S. MEDERO, M. MÉNDEZ, E. NISIVOCCIA, & J. NUDELMAN (2014). *La aldea feliz*. Montevideo: FARQ.
- DE MICHELIS, M. (2014). *Fundamentals*. Log (32), pp. 93-102.
- JENCKS, C., & R. KOOLHAAS (2011). «Radical Post-Modernism». Entrevistador: Charles Jencks. *Architectural Design*, 81 (5), pp. 32-45.
- KOOLHAAS, R. (1996). «Conversaciones con Rem Koolhaas». Entrevistador: Alejandro Zaera Polo. *Croquis* (79), pp. 6-25.
- KOOLHAAS, R. (2006). *La ciudad genérica*. Barcelona. Gustavo Gili.
- (2008). *Espacio basura*. Barcelona. Gustavo Gili.
- (2011). *Grandeza o el problema de la talla*. Barcelona. Gustavo Gili.
- (2014). «Critical Globalism». Entrevistadores: Brendan Cormier & Arjen Oosterman. (A. Oosterman, Ed.) Volume (41), pp. 6-8.
- (2014). *Fundamentals catalogue*. Venecia. Marsilio.
- LACASTA, M. (22 de octubre de 2012). *Superstudio, la antiutopía radical*. Recuperado el 19 de febrero de 2015, de Axonométrica: <https://axonometrica.wordpress.com/2012/10/22/superstudio-la-antiutopia-radical/>
- OBRIST, H. (2006). *Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Barcelona. Gustavo Gili.